

Presencias indefinidas y relato fantástico

Juan Ramón Vélez García


Licenciado en filología hispánica,

Teoría de la literatura y Literatura comparada

Universidad de Salamanca

Resumen

En este trabajo me propongo analizar en varios cuentos de corte fantástico (la mayor parte de ellos hispánicos) un motivo frecuentado en la historia de este tipo de narraciones: la aparición, por lo general invasiva, de una entidad amenazante ontológicamente indeterminada. Ello conforma una tradición de cuentos que, con algunas variantes, tratan la ocupación del espacio cotidiano por parte de presencias extrañas que se sustraen a la percepción visual, lo que se manifiesta lingüísticamente en silencios del texto o circunloquios expresivos, en esa “retórica de lo indecible” mencionada por Jean Bellemin-Noël.



Introducción

El motivo de la presencia de una entidad invisible que hostiga o inquieta a uno o varios seres humanos e invade su espacio ha continuado teniendo vigencia hasta fechas relativamente recientes, también en el ámbito de la narrativa publicada en la prensa periódica –como demuestra el relato “Polly-Magoo” de Asunción Mateos, publicado en el número 90 de *Blanco y Negro*– y en el del cine, sirviendo como inspiración a una película popular en la década de los ochenta: *El Ente*, con un guión de Frank de Fellita basado en el caso protagonizado por Carla Moran, una mujer que declaraba ser atacada sexualmente por un fantasma¹. Podrían rastrearse ecos de la mencionada temática en *El ángel extermi-*

1. El recurso a velamientos similares en filmes más recientes como *American Haunting* de Courtney Solomon, *Paranormal Activity* de Oren Peli o *La hora más oscura* de Chris Gorak, aunque con desiguales resultados, prueba su persistencia.

nador, aunque el filme de Buñuel quizá se preste en mayor medida a la lectura alegórica que las narraciones que van a ser tratadas aquí, las cuales comparten gran parte de rasgos distintivos de la ficción gótica: “frequent use of the supernatural, an appeal to readers’ imagination and a desire to inspire terror or horror, an interest in the psychology of the characters and in split personalities, and a concern with the unspeakable”².

Dicho motivo ya fue catalogado por Roger Caillois como “La ‘cosa’ indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña”³; y Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro ubica entre los principales motivos fantásticos el de “una presencia irreconocible, casi siempre, que se presenta al personaje”⁴. La indefinición suscitada por la ausencia de datos descriptivos sería un recurso de estilo encaminado a la consecución del efecto fantástico. El hecho de que el atacante sea invisible (bien para los personajes, bien para el lector, o para ambas instancias) aumenta la inquietud⁵:

*Le comble de l’horreur, dans une maison hantée [...] est atteint lorsque la présence invisible d’un être indéfinissable, et dont la monstruosité même est indescrivable, puisque non perçue par les sens, s’impose avec une évidence sans conteste. Le fantastique de l’insolite rejoint ici le fantastique du funèbre et le fantastique du vide, et crée par l’union de ces trois puissants courants un sentiment de terreur contre lequel la raison ne peut se défendre, puisque l’arme la plus efficace de l’adversaire est d’être invisible, informe*⁶.

En la literatura anglosajona tenemos ejemplos como “La casa de los espíritus” de Edward Bulwer-Lytton, “El engendro maldito” de Ambrose Bierce o “¿Qué fue eso?” de Fitz-James O’Brien; en la narrativa francesa sobresale “El Horla” de Guy de Maupassant (para Caillois el

2. Glenn, Kathleen. “Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas”. *Monographic Review*, vol. 8, (1992), p. 125.

3. *Imágenes, imágenes...* (Sobre los poderes de la imaginación), Edhasa, Barcelona, 1970, p. 26.

4. González, Mariana. “Narraciones extraordinarias”. *La Gaceta del FCE*, (26 de febrero de 2007), p. 7.

5. Zygmunt Bauman comenta que se siente un alivio cuando lo amenazante se puede ver y tocar y, por el contrario, el miedo “es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro [...] cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto” (Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona, 2007, p. 10). Una formulación escueta de esto es la que da el narrador de la novela juvenil *Coraline* cuando señala que “tememos más lo que no vemos” (Gaiman, Neil. *Coraline*. Salamandra, Barcelona, 2010, p. 95).

6. Brion, Marcel. *L’Art fantastique*. Albin Michel, Paris, 1989, p. 42, el énfasis es mío. Las expresiones “fantastique de l’insolite”, “fantastique du funèbre” y “fantastique du vide” son usadas por Brion para dar cuenta de determinadas variantes de la manifestación de la fantasía en el arte. La última de ellas es la que guarda más peso en los casos que vamos a tratar.

“logro inigualado” de la categoría temática que estamos manejando⁷); en las letras hispánicas dicha tradición estaría representada por textos como “Eximente” de Emilia Pardo Bazán, “El devorador de planetas” de Emiliano González⁸, el celeberrimo “Casa tomada” de Julio Cortázar, “El huésped” de Amparo Dávila, “La luz en silencio” de Rafael Dieste o “Ello”, de Mario Levrero. Me ocuparé de los cuatro últimos, poniendo en relación directa el relato de Cortázar con el de Maupassant al considerar que se trata de dos textos paradigmáticos en lo que respecta al tema que nos ocupa, los cuales ofrecen paralelismos destacables en sus respectivos tratamientos de esa faz de lo fantástico conformada por

la irrupción de una fuerza foránea o impulso innombrable que descompone el espacio que elige como asiento y altera la vida de los habitantes originales. Así, lo que irrumpe y se instala en el antiguo orden doméstico es aquello incognoscible que carece de nombres definidos: lo fantástico es aquello que no se puede reducir a categorías epistemológicas porque simplemente es inaprensible con palabras⁹.

En cualquier caso, todos ellos apuntan a una de las nociones fundacionales de lo gótico literario, *dread* (traducible aproximadamente como “pavor” o “terror”), y a su velada emergencia:

Dread is the father and mother of the Gothic. Dread begets rage and fright and cruel horror, or awe and worship and a shining steadfastness –all of these have human features, but Dread has no face. As we approach Dread, its robes flutter gaudily, its figure looms with substance, its gestures teem with a significance just short of meaning, its regard upon us is a palpable thing. Then we edge round the cowl, round the blowing hair, and are upon it. No face. But no-nothing¹⁰.

Esa “afacia” del miedo (si se me permite tal acuñación) daría pie a una suerte de afasia en el lenguaje y a una desposesión trivalente: del hogar

7. Caillouis, *op. cit.*, p. 26.

8. En este cuento mexicano, claro homenaje al horror cósmico, se establece una suerte de diálogo con el texto maupassantiano en forma de breve sinopsis, acompañada de una apreciación crítica, y trufada de interrogaciones retóricas que aproximan las cualidades de ambos seres: “Las mismas interrogaciones que hoy aplico al ‘horla’ las apliqué entonces ante Eso que mi abuelo llamaba el Devorador de Planetas” (González, Emiliano. *Casa de horror y de magia*. Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 56).

9. Ruiz-Pérez, Ignacio, “Huéspedes y anfitriones en el cuento fantástico mexicano”. En Varios Autores, *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2007, p. 60.

10. Wilt, Judith. *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence*. Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 5, el énfasis es mío. Esta misma crítica define más adelante lo gótico en esencia como “the direct confrontation with those extremities of human experience to which dread points” (*ibid.*, p. 8).

físico, mental y lingüístico, lo que guardaría ligazón con la deriva diacrónica introyectiva del gótico conducente a una flexibilización de la compartimentación inicial del concepto en literatura y explicaría por qué

the contemporary Gothic is so much fluidly defined that it once was. During the period of Romanticism, for a text to be Gothic it was required to have vast medieval architectural structures such as cathedrals and castles, usually in combination with the sublime. [...] As the nineteenth century progresses, the Gothic becomes increasingly urbanised and domesticated [...]. This gradual process of domestication, along with the transformation of an agoraphobic landscape into a claustrophobic one, is what enabled Freud to establish the uncanny 'as a sub-species of heimlich' (the homely/familiar), in that it takes its potency from the proximity of a reassuringly familiar and private space and then twists it very slightly to evoke the chill of secrecy and something concealed¹¹.

I. “Casa tomada” y “El Horla”

En el ya clásico cuento de Cortázar (uno de los más analizados dentro de la narrativa corta del autor), esa incertidumbre que envuelve el estatus de aquello que se constituye en invasor ha dado pie a todo tipo de interpretaciones, desde las de índole política (entendiendo el cuento como una alegoría del ascenso del peronismo) a las que lo contemplan bajo el prisma de la posible relación incestuosa entre los dos hermanos¹². El autor no ha desmentido categóricamente ninguna de ellas, pero ha consignado el origen onírico del cuento, su génesis a partir de una pesadilla propia:

Es uno de mis cuentos más oníricos. Yo soñé no exactamente el cuento sino la situación del cuento. Allí no había nada incestuoso. Yo estaba solo en una casa muy extraña con pasillos y codos y todo era muy normal, ya no me acuerdo de lo que estaba haciendo en mi sueño. En un momento dado desde el fondo de uno de los codos se oía un ruido muy claramente y eso era ya la sensación de pesadilla. Había algo allí que me producía un terror como solo en las pesadillas. Entonces yo me precipitaba a cerrar la puerta y a poner todos los cerrojos para dejar la amenaza de otro lado. Y entonces durante un minuto me sentí tranquilo y parecía que la pesadilla volvía a convertirse en un sueño pacífico. Pero entonces de este lado de la puerta empezó de nuevo la sensación de miedo. Me desperté con la sensa-

11. Armitt, Lucie. *Fantasy Fiction: An Introduction*. The Continuum International Publishing Group, New York / London, 2005, pp. 175-176.

12. Para una breve pero completa relación de estas interpretaciones véase el estudio de Mora Valcárcel listado en bibliografía.

ción de angustia de la pesadilla. Ahora, despertarme equivalía a ser definitivamente expulsado del sueño mismo. Entonces me acuerdo muy bien que tal como estaba en pijama y sin lavarme los dientes ni peinarme, me fui a la máquina y en una hora -es muy corto el cuento-, una hora y media estuvo escrito. Por razones técnicas nacieron los dos hermanos y se organizó todo el contenido del cuento [...] para mí no tiene absolutamente ningún contexto de ninguna naturaleza salvo la pesadilla. Eso no impide que mi pesadilla es la que hay que analizar¹³.

Dentro de esa pesadilla ya ocupa un lugar central la idea de algo sin determinar, manifestado tan solo por un ruido, y cuya presencia, o la mera intuición de esta, provoca ese terror “como solo en las pesadillas”.

El cuento de Maupassant, por su parte, ofrece más de una versión. En la más difundida, el narrador-protagonista cuenta, bajo la forma de un diario, cómo su existencia se ve turbada por la irrupción de un ente invisible que va adueñándose poco a poco de su vida y de su voluntad, llevándolo a la desesperación. No obstante, una de las diferencias esenciales entre el relato de Maupassant y el de Cortázar radica en que en el primer caso la invasión de esa “otredad” no se limita al domicilio, sino a la propia persona del protagonista, a su voluntad y a la libertad de controlar sus actos, mientras que en “Casa tomada” la pareja de hermanos solo es desplazada del medio físico de su casa sin sufrir una anulación de su capacidad volitiva. En todo caso, Maupassant y Cortázar se sirven para los respectivos cuentos que estamos analizando de un tema propiamente gótico, como lo es aquel que presenta “*the self finding itself dispossessed in its own house*”¹⁴. Recurriendo a un somero toponálisis podemos estar de acuerdo con el papel amparador y cohesionador de la casa: “Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano”¹⁵. Su ocupación en estos cuentos sitúa a la víctima de ese latrocinio en una situación de desnudez existencial. No hay que ignorar tampoco la identificación –“la casa es nuestra cabeza”¹⁶– apuntada por un personaje de “Cefalea”, otra historia

13. En Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978, p. 89.

14. Miles, Robert. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*. Manchester University Press, Manchester, 2002, p. 3.

15. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 36-37.

16. Cortázar, Julio. *Cuentos completos /1*, Madrid: Alfaguara, 1994, p. 142. Aquí podemos traer a colación cierta topografía del morar y del inconsciente, el cual, para González Requena “nace en tanto que se construye, incluso físicamente [...] una topología simbólica que se materializa en la casa en tanto esta se configura como un texto, es decir, como un espacio simbólico en el que han de articularse los lugares en los que se ancla la subjetividad” (González Requena, Jesús. “Emergencia de lo siniestro”. *Trama & Fondo*, n° 2, (Abril, 1997), p. 68). Ya postuló Bachelard que “el inconsciente reside” (op. cit., p. 39).

del *Bestiario* cortazariano cuyo planteamiento despliega algunos puntos de unión con “Casa tomada”.

“El Horla” mantiene la ambigüedad propia del relato fantástico tradicional tal como lo entendía Tzvetan Todorov¹⁷, si bien en la primera versión tomaba peso la hipótesis de la locura del protagonista, quien narraba el caso desde la celda de un manicomio, mientras que en la más divulgada la balanza se inclina en mayor grado por la explicación sobrenatural, pero sin cerrar completamente la hipótesis de la enfermedad mental. Al igual que en “Casa tomada”, donde ese “*simple y silencioso matrimonio de hermanos*”¹⁸ habita una vivienda en la que la presencia del linaje ofrece una gran importancia¹⁹, el narrador de “El Horla” vive en un lugar con fuerte impronta de sus ancestros, lo que implica un arraigo especial a ese “primer mundo” que va a añadir mayor dramatismo al posterior desahucio sufrido, el cual semeja una expulsión de un paraíso al que se siente profundamente arraigado:

*Me gusta esta región, y me gusta vivir en ella porque aquí tengo mis raíces, esas profundas y delicadas raíces que ligan a un hombre a la tierra donde sus abuelos han nacido y han muerto, que lo ligan a lo que allí se piensa y se come, lo mismo a las costumbres que a los alimentos, a las locuciones locales, las entonaciones de los campesinos, los olores del suelo, de los pueblos y del propio aire.
Me gusta la mansión donde he crecido*²⁰.

17. Vid. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 34.

18. Cortázar, *Cuentos...*, op. cit., p. 107.

19. Aquí, como en otros relatos cortazarianos, se da la ya aludida reactualización de motivos procedentes de la tradición gótica, como la ruptura de un linaje crepuscular, ya en decadencia, que se entrelaza con el motivo de la “casa encantada”, la cual “*can equally well be a lineage, a title, a family [...]. The progression of this theme can be followed along an unbroken line from Thyestes and Hamlet through the Gothics, past Poe’s ‘Usher’ down to Stephen King’s The Shining (1977)*” (Aguirre, Manuel. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester University Press, Manchester, 1990, p. 95). No sería gratuito agregar “Casa tomada” a esa línea continua señalada por Aguirre. Sobre la asimilación de la tradición gótica en el entorno literario rioplatense véanse las “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (Cortázar, *Obra crítica*/3, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 87-78).

20. Maupassant, Guy de. *El Horla y otros cuentos fantásticos*. Alianza, Madrid, 2001, p. 107. Compárese el citado arranque con el de “Casa tomada”, con el cual guarda un marcado paralelismo: “*Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia*” (Cortázar, *Cuentos...*, op. cit., p. 107). En el cuento de Bierce, cuya parte IV reproduce extractos del diario de Hugh Moran, víctima del “engendro maldito” (“damned thing” en el título original, que se atiene mejor a la noción de indeterminación por medio del empleo de la palabra comodín), este personaje en un determinado momento exclama ante el asedio: “*No me iré, no me echará de aquí. Ésta es mi casa, mi tierra*” (Bierce, Ambrose. *¿Pueden suceder tales cosas? Cuentos fantásticos completos*. Valdemar, Madrid, 2005, p. 303).

Ese marco familiar, *heimlich*, se va a convertir poco después en el escenario de su padecimiento, que comienza manifestándose como un malestar vago para alcanzar progresivamente las proporciones de un intenso acoso por parte de una potencia sin definir. A esa ansiedad inicial siguen síntomas neuróticos varios (como obsesiones, pesadillas y manía persecutoria); la narración autodiegética hace partícipe al lector de los estados anímicos del personaje y el molde escogido del diario le otorga un estatus de informe. Su estado se agrava cuando comprueba que una botella colocada en su habitación se vacía sin explicación aparente mientras él duerme, hecho ante el cual recurre prontamente a una explicación racional que no tarda en quedar descartada: su posible sonambulismo. Los períodos de tranquilidad y las recaídas se alternan hasta que el protagonista ve cómo su voluntad comienza a ser paulatinamente suprimida. Habría una angustia ante la expulsión de ese confortable Edén familiar y seguro, proceso que en “El Horla” se desarrolla pausadamente, mientras que en “Casa tomada” tiene lugar a un ritmo más vertiginoso, dándose una mayor concentración narrativa. Frente a la mayor demora en los detalles de la invasión que percibimos en el relato de Maupassant, en el de Cortázar se hace patente esa celeridad en el desarrollo de los hechos. Además, en el primero se recogen minuciosamente las reacciones del personaje ante una experiencia de este tipo, mientras que en “Casa tomada” los dos hermanos parecen aceptar la invasión sin alterarse significativamente, lo cual localizaría con más propiedad el relato dentro de la órbita de lo *neofantástico*. Solo al final, cuando son completamente desplazados de su espacio vital, Irene parece reaccionar con angustia: “Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle”²¹. Parece que en el cuento de Cortázar el agente de dicha angustia no es tanto la presencia de esa parásita entidad innominada –o entidades, pues el hermano de Irene utiliza la tercera persona del plural propia de esas oraciones de agente indeterminado llamadas por algunos gramáticos “falsas impersonales”: “Han tomado la parte del fondo”²²; “Han tomado esta parte”²³– como los efectos de expulsión que de su acción se derivan. Los protagonistas no intentan luchar u oponer resistencia, mientras que en “El Horla” la desesperada víctima pretende aniquilar al visitante, llegando a incendiar su propia casa durante la noche. Solo cuando desarrolla la idea de que el Horla pueda ser inmune a los métodos humanos de destrucción decide suicidarse, pensamiento con el que culmina el cuento sin que sepamos qué ocurre posteriormente. El suicidio como única salida ante la irrupción irrefrenable de la otredad sí aparece en Cortázar en “Carta a una señorita en París” –donde la intrusión es protagonizada por los conejitos que el personaje expulsa por la boca y que desbaratan ese “orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire”²⁴ del departamento de Andrée–, pero no en “Casa tomada”, donde se deduce de la actitud de los hermanos ante el fenómeno la conclusión de que éste no parece soliviantar significativamente sus categorías mentales, lo que

21. Cortázar, *Cuentos...*, op. cit., p. 111.

22. *Ibid.*, p. 109.

23. *Ibid.*, p. 111.

24. *Ibid.*, p. 112.

sería, como ya he apuntado, una característica más propia de lo que se ha dado en llamar *neofantástico* que de lo fantástico clásico. Si la identificación entre lector y personaje al compartir ambos los mismos códigos culturales y las mismas categorías mentales era uno de los ejes de la literatura fantástica clásica, en este caso se produce un desajuste entre el efecto que la manifestación provoca en uno y en otro. Además, en el texto cortazariano los dos hermanos no reflexionan acerca de la naturaleza del invasor o sus motivaciones, mientras que en “El Horla” la víctima elabora varias conjeturas para intentar averiguar qué o quién es ese usurpador, desechando progresivamente la suposición de su propia locura en favor de la intervención de una fuerza sobrehumana que acabará esclavizando al hombre:

Ahora sé, adivino. El reinado del hombre ha terminado. Él ha venido, Aquel al que temían los primeros terrores de los pueblos ingenuos. Aquel al que exorcizaban los sacerdotes inquietos, a quien los brujos evocaban en las noches sombrías, sin verlo mostrarse aún, a quien los presentimientos de los dueños pasajeros del mundo atribuyeron todas las formas monstruosas o graciosas de los gnomos, de los espíritus, de los genios, de las hadas, de los trasgos²⁵.

Como podemos ver, establece un pequeño catálogo con ciertos ecos flamarionianos de criaturas presentes en los cuentos de hadas, que fuera de ese contexto imaginativo se cargan de connotaciones amenazantes. Al igual que en “Casa tomada”, en “El Horla” la naturaleza del invasor permanece en la ambigüedad ontológica, y en ambos casos la presencia del ruido adquiere relevancia como nuncio de su actuación. En el primer relato constituye la única marca de su presencia, mientras que en el de Maupassant permite al protagonista-narrador dar un nombre a esa entidad, una designación casi onomatopéyica que no corresponde a ninguna lengua humana, pues es acuñada para dar cobertura nominal a una presencia no humana (ahumana, *posthumana* incluso) que, sin embargo, y paradójicamente, no carece de algunos rasgos humanos (bebe, hojea las páginas de un libro, corta una rosa...), motivadores de un extrañamiento mayor, pues la revestirían de una naturaleza aún más equívoca²⁶. En este relato, por tanto, el sentimiento de lo

25. Maupassant, *op. cit.*, pp. 129-130.

26. No obstante, se ha planteado que el nombre de la criatura podría ser también una contracción de “hors là” (fuera). En cualquier caso, constituye el cuento una muestra emblemática de una cualidad claustrofóbica de la narrativa breve de Maupassant: “¿Habéis notado que en los contes de Maupassant se está a disgusto?, ¿que en los contes de Maupassant uno se siente como en un compartimento de tren, como en un vagón de ferrocarril de los tiempos de Maupassant? ¿Como en un vagón sin pasillo? ¿No habéis notado que los contes de Maupassant dan la misma impresión de cerrado, de ‘no poder bajar’, que dan los compartimentos de tren? ¿No habéis notado que los contes de Maupassant, al igual que los viajes en tren, no dejan una impresión de placer tras de sí, así como que de los contes de Maupassant se sale con idéntica prisa, con la misma sensación de liberación con que se sale de un tren?” (Savinio, Alberto. *Maupassant y “el otro”*. Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 37-38).

"indefinible y ominoso"²⁷ surge motivado por la irrupción en la más corriente cotidianidad de una fuerza ligada a creencias primitivas ya superadas y cuya manifestación provocaría en alto grado esa experiencia conmocionadora, el choque incardinado en el seno del nacimiento del cuento fantástico que lo delimita con respecto a la categoría de "lo maravilloso".

El Horla actuaría como una entidad similar a la que animaba a aquel ídolo blanco recogido por unos arqueólogos en un archipiélago griego en "El ídolo de las Cícladas"; en ambos casos se plantea la irrupción de lo *Unheimlich* bajo la forma de una entidad amenazante, de un pensamiento omnipotente capaz de doblegar la voluntad bajo su dominio y que plantearía la insignificancia humana ante la posibilidad de existencia de potencias no aprehendidas por la razón, ya se sitúen el mundo de ultratumba, en los confines del universo o en las profundidades de la psique humana (y dentro de estas últimas se hallaría la demencia, las neurosis, la psicopatía...). Todo ello estaría en sintonía con el motivo del retorno de los dioses, pues el narrador-protagonista manifiesta en una ocasión su pánico ante la idea de que el intruso invisible sea una deidad, el cual en buena parte guarda relación con la angustia de muerte: "*¿La destrucción prematura? ¡Todo el terror humano procede de ella!*"²⁸. La posesión que sufre en su propio cuerpo y que suprime su libre albedrío, conduciéndole bajo los impulsos de una voluntad ajena, nos remite también en el universo cortazariano a "Las armas secretas".

En muchos casos se ha considerado "El Horla" como una especie de crónica de la locura, en la que se reflejarían rasgos de la demencia de origen sifilítico padecida por Maupassant hacia el final de su vida²⁹, con lo que el relato correspondería a ese exorcismo de demonios interiores señalado por el propio Cortázar para el relato fantástico (especialmente para los suyos propios recogidos en *Bestiario*, al que pertenece "Casa tomada"), al igual que "Casa tomada" es la objetivación artística de una pesadilla:

*Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se produce esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola*³⁰.

27. Cortázar, *Último round*. Vol. 1. Siglo XXI, México, 1994, p. 67.

28. Maupassant, *op. cit.*, p. 135.

29. Dicha vesania acabaría conllevando la paulatina suplantación de sí por un "otro" (cf. Savinio, *op. cit.*, p. 79 y ss.).

30. Cortázar, *Último round*, *op. cit.*, p. 66.

Subyacería aquí la idea del cuento como “psicodrama”, como posible vía de liberación de neurosis, obsesiones, pesadillas, de las pulsiones ocultas del inconsciente, los demonios modernos; en definitiva, la concepción de lo fantástico como una “poética del exorcismo”.

II. “La luz en silencio”

El cuento de Rafael Dieste se presenta como una narración construida en torno a una vivencia del protagonista durante una noche en la cual siente junto a sí “la terrible presencia vacía del Señor Nadie”³¹ en una vieja casa situada en la pequeña villa donde nació, a la que se desplaza “para esclarecer una disputa en cuestión de lindes”³².

Los dos adjetivos que flanquean al sustantivo “presencia” (“terrible” y “vacía”) podrían considerarse proformas del desarrollo ulterior de una narración que, al igual que las anteriores, ofrece calculadas dosis de ambigüedad. Puede parecer que el personaje se halla sugestionado por un ambiente en el que la percepción se presta a engaño y distorsión, pues desde el momento en que se queda solo “el desasosiego comenzó a escarbar en mi imaginación” y:

La casa, de muros mohosos y viejas maderas, que ya de niño me imponía cierto respeto, ahora, llena de súbitas luces de recuerdo, me parecía todavía más laberíntica.

Los techos bajos, de vigas mal terminadas, daban a la sala una falsa amplitud.

*Además la escasa luz del trozo de cirio con que me alumbraba, hacía más imprecisos los límites de la habitación y más sospechosos todos los rincones*³³.

El *locus* del espacio cerrado, tan fecundo en el desarrollo histórico del cuento gótico y en especial del cuento de fantasmas, adquiere un papel fundamental. La luz de la vela parece un débil baluarte ante las tinieblas amenazadoras e invasoras, un precario asidero ante las potencias hostiles, como fútil era el acto de cerrar la puerta en “Casa tomada”. La oscuridad, generatriz de tradicionales miedos atávicos, se comporta como algo vivo, plural e invasivo, presentándose de modo similar a como lo hace en algunas escenas de la película *Darkness*, de Jaume Ba-lagueró: “Por el corredor las mil garras de las tinieblas, como picos de zarzas me prendían la ropa”³⁴.

31. Dieste, Rafael. *De los archivos del trasgo*. Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 67.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 69.

34. *Ibid.*

El sentido de la vista es capital en los relatos que estamos analizando, pues su incapacidad para ofrecer datos sobre aquello que se teme es un trasunto de ceguera epistemológica:

No vi a nadie. No vi más que el resplandor del cirio llenando el hueco de la puerta. Pero aquel resplandor “no podía estar solo”. ¿Comprendéis? Aquella luz roja, inquieta, enmarcada en la puerta, me daba, no sé por qué, la extraña seguridad de que dentro había alguien, absorto en pensamientos de lógica inaccesible. Quizá al sentirme entrar levantase la cabeza para dirigirme esa mirada perpleja con que son acogidos los intrusos. Porque aquel resplandor “ya no era mío”, era suyo³⁵.

El sujeto se ve nuevamente desposeído del espacio en el que se creía integrado, y por ello relegado a la condición de intruso frente a esa apropiación ajena subrayada por el énfasis tipográfico del posesivo en tercera persona. El entrecomillado de algunas expresiones sería una marca de atenuación de la confianza en el lenguaje para transmitir cabalmente su experiencia, y las no infrecuentes apelaciones fáticas al narratario colectivo estarían dirigidas a mantener su atención y procurarse su complicidad, asemejando el relato a un añejo cuento de miedo expuesto de viva voz ante un auditorio.

La narración concluye con una epifanía final de constatación de esa presencia ausente (si se me permite el oxímoron) y el consiguiente estremecimiento: “Un latigazo de espanto me dejó yerto... En la sala, silenciosa y triste, no había nadie”³⁶. Ese vacío o negativo designado como el Señor Nadie podría tomarse como la emanación o proyección de una oquedad ontológica³⁷, una suerte de *Doppelgänger* cuya alteridad resulta, sin embargo, suavizada por el tratamiento dado al pronombre indefinido (“Señor Nadie”); y el relato, como los que ya hemos analizado anterior-

35. *Ibid.*, p. 71.

36. *Ibid.*

37. César Antonio Molina expande esto a una dimensión metafísica en su comentario al cuento contenido en el prólogo que escribió para el libro de Dieste: “El personaje-autor de este relato se queda atrapado en la cámara oscura de su pensamiento que la lámpara de su razón trata de iluminar [...]. En esa cámara oscura el linde del más allá somos nosotros mismos, nuestro propio interior. Y ese interior exteriorizado en la idea de Dios está vacío” (en *ibid.*, pp. 23-24). Molina escoge una opción interpretativa que contraviene la declaración del narrador en la apertura del cuento, la cual propendía a una lectura patológica de los acontecimientos: “Yo bien sé que mi caso no debe dar pie a ninguna nueva metafísica, y sí, solamente, a los análisis de algún médico sutil” (*ibid.*, p. 66). No obstante, resulta difícil no caer en una tentación similar a la de Molina y no relacionar esa angustia de la nada con la traslucida en *Ígitur* de Mallarmé, *tour de force* literario del cual Paul Claudel destiló un contenido temático que remontó a Eurípides y Hamlet: “la simpatía con la Noche, la complacencia en la desgracia, la amarga comunión entre las tinieblas y este infortunio de ser un hombre” (citado en Vitier, Cintio. “Notas a Un golpe de dados”. En Stéphane Mallarmé, *Antología*, Visor, Madrid, 2009, p. 247).

mente, se identificaría con lo *fantástico interior*, donde “la intervención del oscuro poder coincide con el desarrollo de la perturbación interior de la víctima”³⁸.

Dieste parece abogar por el efecto único instaurado por Poe como eje al cual debería supeditarse el armazón del relato; así lo asevera en la poética contenida en su “Preliminar” a estos cuentos *De los archivos del trasgo*, algunos de cuyos apartados están notoriamente ejemplificados en “La luz en silencio”: “La unidad emotiva se consigue en el cuento por la obsesión de lo que ha de sobrevenir. [...] La presencia del final debe estar encubierta, pero latiendo con fuerte resonancia en todos los rincones del relato”³⁹. Estas palabras enfatizadas manifiestan la importancia de ese “efecto de presentimiento” del que hablasen Roger Bozzetto⁴⁰ y Vax⁴¹.

El brevísimo minicuento “El miedo”, de Hernán Lavín Cerda, condensa en una extensión mucho más reducida –y que por ello lo aleja del carácter de “cuento de atmósfera” que posee el de Dieste– una trama similar, aunque en este caso más escorada hacia la idea de persecución, cuya inmediatez viene dada por el recurso al tiempo verbal presente y reforzada por el adverbio “ahora”: “Nadie anda detrás de mí, pero corre. Nadie que ahora se abalanza”⁴².

III. “El huésped”

Amparo Dávila ha recibido durante bastantes años una leve atención crítica casi exclusivamente confinada al prisma de los estudios de género, hasta que un renovado interés, espoleado en parte por el homenaje que Cristina Rivera Garza le brindó en su novela *La cresta de Ilión*, ha motivado reediciones de su obra y nuevos enfoques sobre ella. Las líneas maestras de su narrativa aparecen condensadas con acierto en esta suerte de sinopsis:

*Nada más importa ni existe en el momento en que nuestro terror se corporiza en la alcoba. Existencialista como visión de la vida, y gótica en su instrumental imaginativo y literario, la obra de Amparo Dávila es, junto con las de Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo y Francisco Tario, una de las flores del mal de la mejor literatura mexicana imaginativa*⁴³.

38. Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Taurus, Madrid, 1981, p. 59.

39. Dieste, *op. cit.*, p. 45.

40. Bozzetto, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?”. En Varios Autores, *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid, 2001, p. 232.

41. Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 29.

42. Lavín Cerda, Hernán. “El miedo”. En Varios Autores, *Grandes minicuentos fantásticos*, Alfaguara, Madrid, 2004, p. 152.

43. Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. UNAM, México, 1990, p. 51.

En el relato que nos ocupa, los personajes sí ven al ser en cuestión (el verbo que indica su percepción visual aparece en varias ocasiones); sin embargo, el discurso de la narradora crea ante el lector una opacidad acerca de su aspecto: únicamente se nos ofrecen datos sobre sus “grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas”⁴⁴. De este modo lo hace invisible en gran medida para el receptor, quien se pregunta si se trata de un animal doméstico de comportamiento hostil, de un huésped humano, o del integrante de alguna teratología, al quedarle escamoteados los datos necesarios por la ausencia de elementos descriptivos y no poder, a causa de ello, formarse una imagen mental del huésped y ubicarlo taxonómicamente, pese a que los personajes en el plano de la diégesis sí lo ven⁴⁵. Queda de manifiesto el fracaso de “los instrumentos gnoseológicos del personaje ante los escurridizos atributos del intruso”⁴⁶. De ahí la ambigüedad que en la literatura de Dávila

*se encuentra en el agente del efecto perturbador u horrorífico sobre el personaje, y específicamente en los efectos de su descripción y de su identidad, desde el punto de vista de su especie o de su tipo. No es una vacilación, textualmente codificada, entre dos sistemas de leyes o dos lógicas narrativas opuestas y excluyentes, sino una ausencia de ciertas marcas de presentación de un tipo de ejercicio o de cierto personaje*⁴⁷.

44. Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 17. La presencia de ojos cuya mirada escrutadora y/o acusadora se prolonga con usual persistencia como agente de desasosiego es un motivo rastreable ya en Poe (“El corazón delator”, “Morella”, “El gato negro”), Philarrète Chasles (“El ojo sin párpado”), Walter de la Mare (“La tía de Seaton”), Clemente Palma (“Los ojos de Lina”), Guadalupe Dueñas (“La tía Carlota”, “La araña”), u otros autores tratados aquí como Amparo Dávila (“Griselda” y el presente texto) o Rafael Dieste (“Espanto de niños”, recogido en el mismo libro que el cuento anteriormente comentado), además de constituir un ingrediente insoslayable del *atrezzo* femenino del decadentismo.

45. Dávila utiliza también el recurso a “la irrupción imprevista de algo o alguien deliberadamente no identificado por la escritora en la vida doméstica del protagonista” (Paredes, Alberto. *op. cit.*, UNAM, México, 1990, p. 49) en “Moisés y Gaspar”, contenido en el mismo volumen. Ese escamoteo de información de cara al lector opera como puesta en práctica de un recurso paradójico: una suerte de *amplificatio* por reducción ya enunciada en *Las diabólicas*: “Lo que no se sabe centuplica la impresión de lo que se sabe. ¿Me equivoco? Pero imagino que el infierno, visto por un tragaluz, sería mucho más horripilante que abarcado desde arriba en su conjunto” (D’Aurevilly, Barbey. *Las diabólicas*. Bruguera, Barcelona, 1984, p. 161).

46. Ruiz-Pérez, *op. cit.*, p. 73.

47. Sardiñas, José Miguel. “La ambigüedad fantástica en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila”. En Varios Autores, *Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2003, pp. 228-229). Es algo común en el relato fantástico, donde “el autor deja a menudo que sea el lector quien interprete y resuelva la sutil y, a veces, desconcertante ambigüedad que envuelve a los acontecimientos y a los personajes de la misteriosa historia narrada. Para ello el lector tendrá que ir teniendo en cuenta también el valor de lo silenciado, de lo implícito o de lo meramente sugerido” (Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 19-20).

Al igual que en los cuentos hasta ahora abordados, el aislamiento de estos personajes es un factor importante en la construcción del hermético ambiente⁴⁸: *“Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer”*⁴⁹. Y a diferencia de los textos de Maupassant y Dieste, aquí la protagonista rehúye nombrar a ese huésped para no otorgarle mayor carta de realidad y no consolidar aún más su presencia: *“Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso”*⁵⁰, pese a que el marido lo presenta como inocuo y desacredita los temores de la mujer, atribuyéndolos a un desorden nervioso: *“Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo”*⁵¹. Ella nos informa de que las relaciones entre ambos son difíciles, de que *“no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión”*⁵²; *“Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado”*⁵³. El esposo se halla habitualmente ausente, y su papel se reduce a la inserción del huésped en el espacio doméstico y al reproche ante las aprensiones de su cónyuge, extraviada en *“un movimiento de huida incontrolable”* propio de los protagonistas de gran parte de los relatos de Tiempo destrozado, quienes van *“como en un laberinto sin principio ni fin, desprovistos del hilo de Ariadna, huyendo de un aposento a otro, evadiéndose para no afrontar lo que no se sabe; con miedo infernal a una presencia ominosa que se manifestaría si se quedaran en un sitio”*⁵⁴.

Tras varios días de temor y un ataque sufrido por el hijo de la criada Guadalupe, evento que funciona como el episodio que desborda el umbral de tensión, ella y la protagonista deciden acabar con el huésped. Para ello lo encierran con la intención de que muera de inanición, lo que finalmente ocurre tras varias horas y conforma un desenlace probatorio de que *“los universos narrativos de Amparo Dávila en la vigilia derivan hacia la locura y la muerte; en el sueño, la muerte, la demencia y la angustia son recursivos. En ambos casos, la violencia y la locura propician la irrupción del estatuto fantástico”*⁵⁵.

48. Los cuentos de la zacatecana “refieren mundos oscuros, herméticos, nocturnos, insomnes, inexplicables, demenciales... Su obra tiene rasgos similares y ‘afinidades intuitivas’ con la de escritores como Dante, Poe, McCullers, Cortázar, Lovecraft y Kafka” (Herrera, Jorge Luis. “Entre la luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila”. *Universo del Búho*, año 8, n° 86, (Junio, 2007), p. 14.

49. Dávila, op. cit., pp. 17-18.

50. *Ibid.*, pp. 19-20.

51. *Ibid.*, p. 22.

52. *Ibid.*, p. 17.

53. *Ibid.*, p. 21.

54. Odio, Eunice. “Un verdadero libro de cuentos”. *El Libro y el Pueblo*, época III, n° 1 (Jul.-Sept., 1959), pp. 99.

55. Martín Suárez, José Luis. “La narrativa de Amparo Dávila”. En Varios Autores, *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, Tlaxcala, 1991, p. 74.

“El huésped” se incluye también en esas líneas convergentes de interiorización de lo fantástico y de *haunting* y desposesión gótica que nos están ocupando, y en la puesta en escena de la incomunicabilidad y la alienación:

*En el fondo, dice Dávila a través de sus modernas fábulas góticas, el yo es un abismo que mira su profundidad sin fin. Oscuridad, angustia, imposibilidad de salir a la luz donde todo puede ser palabra de diálogo que comunica... para relatar lo anterior, para que el aparato anecdótico produzca una imagen abismal, Dávila acude usualmente al lenguaje de la invasión interior*⁵⁶.

IV. Excursus: “There are more things”

Cabe mencionar que Borges recurre en su ejercicio de corte lovecraftiano “There are more things” a un procedimiento que guarda ciertas similitudes con el texto anterior; su cuento concluye dejando en suspenso la visión de ese ser que se adivina “opresivo y lento y plural”⁵⁷, sin ofrecer lugar para una descripción final esclarecedora del mismo, o al menos para una tentativa de llevarla a cabo. La decisión del narrador de mantener en el desenlace los ojos abiertos y expectantes ante la manifestación –“La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos”⁵⁸– contrasta con la privación impuesta al lector al truncar la narración en ese punto, procedimiento no exclusivo de este ejemplo borgiano, sino codificado en el acervo de recursos expresivos de lo fantástico y lo gótico en literatura, donde

*es frecuente encontrarse con la apertura repentina de espacios vacíos, de elipsis en la escritura. En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta, cuando la curiosidad de saber es especialmente aguda, se abre de repente un hueco en blanco en la página, se impone la escritura de lo no dicho*⁵⁹.

56. Paredes, op. cit., p. 49.

57. Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 3. Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 37. El polisíndeton aquí refuerza la noción de morosidad.

58. *Ibid.*

59. Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, Madrid, 1999, p. 109. Esas hiancias permitirían el despertar para el receptor de “la otra realidad oculta detrás de la falta de lo que hace las veces de la representación” (Gallardo, José Luis. *Babel-In-Sularia* (Ensayos de semiótica lacaniana). Seminario Millares Carlo – UNED, Madrid, 1981, p. 23), y estarían estrechamente vinculadas a ese carácter fetichista atribuido al arte, situado “en el vértigo de una posición del sujeto en que ‘a punto está’ de ver aquello que no puede ser visto; [...] en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse” (Trias, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2001, pp. 51-52).

De este modo, los silencios del texto, las elipsis y omisiones adquieren un papel constructivo fundamental, instalando agujeros textuales no colmados por la palabra en los que se manifiesta la importancia del “cero significativo (*‘Zéro-probleme’*), del significado semántico de la pausa, de la medición de la información que encierra el silencio artístico”⁶⁰.

Similares estrategias de ocultación son empleadas con frecuencia también en los ámbitos de las artes plásticas⁶¹ y el cine; recordemos que en la película *Alien, el octavo pasajero* se elude mostrar en pantalla durante la mayor parte del metraje el aspecto de la criatura ya desarrollada, ofreciendo *in crescendo* rápidos atisbos parciales que dan paso a una visión completa y prolongada únicamente en los últimos minutos, siguiendo un procedimiento cercano al presente en otras cintas como *El diablo sobre ruedas*. En una cinta española de serie B pergeñada por José Antonio Nieves Conde (más célebre por una película con trazas de crítica social como *Surcos*), titulada *El sonido de la muerte*, la invisibilidad de la criatura fue en principio impuesta por las limitaciones presupuestarias, para ser después aprovechada como ingrediente estilístico en el sentido antes mencionado.

V. “Ello”

“Ello”, del uruguayo Mario Levrero, pertenece a “La casa abandonada”, texto conformado por varios fragmentos narrativos cuya ligazón estriba en que todos responden a la narración de sucesos acaecidos en dicha casa o a la descripción de diferentes partes de la misma. De este modo funciona como una suerte de pequeño ciclo de minicuentos integrados a modo de viñetas yuxtapuestas o *sketches* (usando un procedimiento similar al que sustenta la construcción de “Caza de conejos”, otra obra del autor) en torno a ese escenario pivotal de la casa encantada, en este caso un lugar que “interesa solamente a algunas personas que caen bajo su influjo”⁶².

60. Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1988, p. 70. El desenlace del ya mencionado “¿Qué fue eso?” se sitúa en un polo opuesto al cierre borgiano, pues en el relato de O’Brien la incertidumbre es finalmente atajada: el proceso de captura y reducción del ente descubre a un ser de aspecto monstruoso pero, no obstante, confinable a ciertas categorías de la percepción usual, con algunos rasgos físicos que se adivinan similares a los humanos. No obstante, durante la acción, la designación de éste se lleva a cabo por medio de abundantes palabras comodín con mayúscula inicial: “Algo”, “Cosa”, “el Invisible”, “Enigma”. En la narración de Bierce se ofrece al dilema de la invisibilidad una explicación parecida a la que da Hammond en el cuento del irlandés y que, a su vez, podría ponerse en relación con la base teórica del descubrimiento expuesto en “La sombra y el relámpago” de Jack London.

61. José Luis Gallardo (*op. cit.*, p. 18) da un breve inventario de ejemplos citados previamente por Gramsci.

62. Levrero, Mario. “La casa abandonada”. En Varios Autores, *Latinoamérica fantástica*, Ultramar, Barcelona, 1985, p. 136.

El microtexto que nos ocupa reelabora en dicho marco el tema que estamos tratando con algunas variantes:

*Algo late, algo crece en el altillo.
Se sospecha verde, se teme con ojos.
Se presume fuerte, blando, traslúcido, maligno.
No debemos, no queremos, no podemos verlo.
Para hablar de ello solamente usamos adjetivos, y no nos miramos a los ojos.
No usamos la crujiente escalera; no nos detenemos a escuchar junto a la puerta; no tomamos el picaporte y lo hacemos girar; no abrimos la puerta del altillo⁶³.*

La elección de los pronombres neutros “ello” y “algo” introduce ya desde el inicio la indeterminación acerca de la naturaleza del referente⁶⁴, como en el ya citado cierre de “There are more things”. Sus características físicas son conjeturadas, no se conocen a ciencia cierta (de modo similar a lo que sucede en el citado cuento borgiano, donde aquellas se infieren a través de sombras, o de suposiciones sobre su anatomía suscitadas por objetos); en la tercera línea algunas aparecen consignadas en una enumeración, y dos de ellas son parcialmente antitéticas (“fuerte” y “blando”)⁶⁵. En todo caso, proyectan una imagen negativa (se presupone que es algo “maligno”) que suscita un acentuado rechazo reflejado en la triple negativa a la acción de ver, que sumada a las negaciones que cierran el fragmento relegan el altillo y sus inmediaciones a la esfera del tabú y lo innombrable (literalmente, pues su verbalización evita los sustantivos), descartándolo como lugar habitable y accesible a través de ese umbral de separación cuyo tránsito puede implicar una transgresión de fronteras y el contacto con lo prohibido que podría abocar a un destino de aniquilación mental similar al del narrador de “El Horla” o del abuelo del narrador de “El devorador de planetas”, o al que puede aguardar a quien ose contemplar a los “otros dioses”, que no toleran ser contemplados, del homónimo cuento lovecraftiano. En uno de los juegos con obras apócrifas tan caros a Emiliano González,

63. *Ibid.*, p. 140.

64. Denis Mellier establece una separación entre los conceptos de “terror” y “horror” (dicotomía cuyo establecimiento ha tenido una larga historia crítica en la que han participado Ann Radcliffe u Octavio Paz), en el hecho de si tiene lugar una confrontación efectiva con la otredad o si esta permanece en esa indeterminación propia de las narraciones que estamos abordando: “à l’indétermination de l’objet répond l’angoisse ou la terreur”, mientras que “à la confrontation effective répond l’horreur” (Mellier, *L’écriture de l’excès*, Honoré Champion, Paris, 1999, pp. 392-393).

65. En la enumeración de calificativos hallamos otro punto de convergencia con “There are more things”, aunque Levrero utiliza el asíndeton que deja la enumeración de calificativos abierta, frente al polisíndeton de la trimembración borgiana, el cual traduciría prosódicamente el pausado y conjeturado desplazamiento del ser, como ya he apuntado.

su cuento reproduce un aviso dado al respecto por Friedrich von Juntz, uno de los autores inventados al socaire de los mitos de Cthulhu y aleaños, concretamente por Robert E. Howard:

*¡Ay de aquel que ose turbar con su mirada el libre proceder de este demonio, vacío que se alimenta de materia, pues mirar lo que no es acarrea la locura y la muerte: ver maravillas significa merecerlas, tener ojos resistentes, asiduos a lo maravilloso! Es como la historia aquella del mendigo que se quedó ciego por codicia. Así, los prodigios del cielo y del infierno castigan a los hombres y halagan a los dioses y a los demonios*⁶⁶.

Al igual que las protagonistas femeninas de “El huésped”, el narrador colectivo de “Ello” rehúsa nombrarlo directamente, refiriéndose al ente de manera tangencial mediante la alusión a sus –siempre supuestas– cualidades, actitud que tiene su correlato proxémico en la trayectoria de la mirada desviada, que los interlocutores no entrecruzan cuando hablan de “ello”, de lo que, como otros seres fantásticos, se configurará como un “elemento anecdótico que emborrona las señales de su propio referente”⁶⁷ y que, de este modo, se halla íntimamente ligado al concepto de lo siniestro, de “la descomposición, en ausencia de soporte simbólico, de la barra significativa”⁶⁸.

Conclusiones

Los cuentos analizados son muestras de la vitalidad a través del tiempo y de las fronteras geográficas de una sólida corriente dentro del relato fantástico y gótico. Según Juan Ignacio Ferreras, “nada hay [...] más monstruoso y terrorífico que lo irreal aludido, que lo indecible, que lo sugerido pero que no por no estar físicamente materializado deja de actuar, de determinar y finalmente de destruir”⁶⁹. Estas palabras (que recuerdan a las de Brion ya citadas al comienzo del trabajo) condensarían acertadamente el núcleo de unos cuentos que remiten a miedos atávicos del ser humano, sintomáticos de que “lo monstruoso emerge de la oscuridad del conocimiento; aquello que no podemos ver con claridad (tanto sea por la falta de luz, como por la falta de entendimiento) cobra inmediatamente estructuras amorfas que la imaginación se apresura a completar con formas monstruosas”⁷⁰. En

66. González, Emiliano, *op. cit.*, p. 59.

67. Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Taurus, Madrid, 1982, p. 19.

68. González Requena, Jesús, *art. cit.*, p. 72.

69. Ferreras, Juan Ignacio. “La novela de terror en la España del siglo XIX”. En Varios Autores, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, Madrid, p. 190.

70. Raquejo, Tonia. “Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte”. En Varios Autores, *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 53.

este trabajo he optado por enfocar estas narraciones en el espacio dialógico que puede derivarse de confrontarlas observando las semejanzas y divergencias de procedimientos cristalizados en diferentes realizaciones concretas en función de la elección de determinadas opciones expresivas por parte de sus respectivos autores. En todo caso, todas ellas comparten el uso de recursos fantásticos y góticos como vehículos de *"the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'"*⁷¹.

Referencias Bibliográficas:

- Aguirre, Manuel. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester University Press, Manchester, 1990.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 3. Emecé, Buenos Aires, 1996.
- Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?". En Varios Autores, *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid, 2001, pp. 223-42.
- Brion, Marcel. *L'Art fantastique*. Albin Michel, Paris, 1989.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, Madrid, 1999.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos /1*. Alfaguara, Madrid, 1994.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica /3*. Alfaguara, Madrid, 1994.
- Cortázar, Julio. *Último round*. Vol. 1. Siglo XXI, México, 1994.
- D'Aurevilly, Barbey. *Las diabólicas*. Bruguera, Barcelona, 1984.
- Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- Dieste, Rafael. *De los archivos del trago*. Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- González, Emiliano. *Casa de horror y de magia*. Joaquín Mortiz, México, 1989.
- González Requena, Jesús. "Emergencia de lo siniestro". *Trama & Fondo*, nº 2, (Abril, 1997), pp. 2-32.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Ferreras, Juan Ignacio. "La novela de terror en la España del siglo XIX". En Varios Autores, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 189-96.
- Gaiman, Neil. *Coraline*. Salamandra, Barcelona, 2010.
- Gallardo, José Luis. *Babel-In-Sularia (Ensayos de semiótica lacaniana)*. Seminario Millares Carlo – UNED, Madrid, 1981.
- Glenn, Kathleen. "Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas". *Monographic Review*, vol. 8, (1992), pp. 125-141

71. Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London and New York, 1981, p. 4.

-
- González, Mariana. "Narraciones extraordinarias". *La Gaceta del FCE* (26 de febrero de 2007), p. 7.
 - Herrera, Jorge Luis. "Entre la luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila". *Universo del Búho*, año 8, nº 86 (Junio, 2007), pp. 14-17.
 - Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
 - Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London and New York, 1981.
 - Lavín Cerda, Hernán. "El miedo". En Varios Autores, *Grandes mini-cuentos fantásticos*, Alfaguara, Madrid, 2004, p. 152.
 - Levrero, Mario. "La casa abandonada". En Varios Autores, *Latinoamérica fantástica*, Ultramar, Barcelona, 1985, pp. 135-48.
 - Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1988.
 - Martín Suárez, José Luis. "La narrativa de Amparo Dávila". En Varios Autores, *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, Tlaxcala, 1991, pp. 65-77.
 - Maupassant, Guy de. *El Horla y otros cuentos fantásticos*. Alianza, Madrid, 2001.
 - Miles, Robert. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*. Manchester University Press, Manchester, 2002.
 - Mora Valcárcel, Carmen de. "Lectura de tres relatos hispanoamericanos: 'Casa tomada' de Julio Cortázar, 'La migala' de Juan José Arreola y 'La herencia de Matilde Arcángel' de Juan Rulfo". En Varios Autores, *Literatura hispanoamericana del siglo XX: memoria y escritura*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2002, pp. 147-74.
 - Odio, Eunice. "Un verdadero libro de cuentos". *El Libro y el Pueblo*, época III, nº 1, (Jul.-Sept., 1959), pp. 96-101.
 - Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. UNAM, México, 1990.
 - Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978.
 - Raquejo, Tonia. "Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte". En Varios Autores, *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 51-87.
 - Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Taurus, Madrid, 1982.
 - Ruiz-Pérez, Ignacio. "Huéspedes y anfitriones en el cuento fantástico mexicano". En Varios Autores, *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2007, pp. 59-74.
 - Sardiñas, José Miguel. "La ambigüedad fantástica en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila". En Varios Autores, *Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2003, pp. 223-232.
 - Savinio, Alberto. *Maupassant y "el otro"*. Bruguera, Barcelona, 1983.
 - Triás, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2001.
 - Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France, Paris, 1964.
 - Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Taurus, Madrid, 1981.

- Vitier, Cintio. "Notas a *Un golpe de dados*". En Stéphane Mallarmé, *Antología*, Visor, Madrid, 2009, pp. 245-47.
- Wilt, Judith. *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence*. Princeton University Press, Princeton, 1980.

